

- 13 Sonata zum Oratorium "La Resurrezione di Nostro Signore Giesù Christo" (HWV 47) (3. Fassung des fugierten Mittelteils der Ouvertüre B-Dur (HWV 336), vgl. Nr. 2 und 3) EZ: März 1708, Rom; EA: 8. April 1708, Palazzo Bonelli Quellen: Cfm, Mus. MSS.30.H.1 (Autograph), von Chrysander veröffentlicht als Einleitung zu "Il trionfo" (Band 24); MUs, Hs. 1873 (Direktionspartitur)
- 14 Introduzione zum 2. Teil von "La Resurrezione" (HWV 47) (identisch mit dem 3. Teil der Ouvertüre zu "La bellezza raveduta" (HWV 46a)) vgl. Nr. 13
- 15 Ouvertüre zur Kantate "Arresta il passo" (HWV 83) EZ: vor 14. Juli 1708; EA: Palazzo Bonelli Quelle: MUs, Hs. 1912 (Direktionspartitur)
- 16 Sonata zur Kantate "Il Duello amoroso" (HWV 82) - unveröffentl. (2. Teil aus der Oper "Die verwandelte Daphne" (HWV 4)) EZ: vor 28. August 1708, Rom; Quelle; MUs, Hs. 1906 (Direktionspartitur)
- 17 Sonata zur Kantate "O! Come chiare e belle" (BWV 143) EZ: August/September 1708, Rom; EA: 9. September 1708, Palazzo Bonelli Quelle: Lbl, R.M.20.e.2 (Autograph)
- 18 Introduzione zur geistlichen Kantate "Donna che in ciel" (HWV 233) EZ: Januar 1709, Rom?; EA: 2. Februar (1709?), Chiesa di Aracoeli, Rom (Festo Purificatione della BWV) Quelle: MUs, Hs. 1895
- 19 Sinfonia zur Oper "Agrippina" (HWV 6) (1. Teil geht auf Introduzione zu "Donna che in chiel" zurück.) EZ: Herbst 1709; EA: 26. Dezember 1709, Venedig, Teatro S. Giovanni Grisostomo Quelle: Lbl, Add. 16023

(Die Kantaten mit Instrumenten erscheinen demnächst in der 'Hallischen Händel-Ausgabe', Serie V, Band 3/4)

Sabine Henze-Döhring:

#### HÄNDEL UND DIE OPERA SERIA IN LONDON

Die Erfahrungen des Londoner Publikums mit der opera seria waren gering, als dort im Februar 1711 mit "Rinaldo" erstmals eine Oper Händels zur Aufführung kam. Noch in der Spielzeit 1708/9 wurden an Haymarket Opern zweisprachig - italienisch und englisch - dargeboten<sup>1</sup>. "Rinaldo" war erst die vierte vollständig in italienisch gesungene opera seria in London und bestätigte das in den vorangegangenen Jahren kontinuierlich gewachsene Interesse an der Gattung. Mit der Gründung der ersten Royal Academy 1719 waren die Aufführungen von opere serie vorerst institutionell und finanziell abgesichert; die musikalische Interpretation wurde durch die Verpflichtung erstrangiger Sänger glänzender gestaltet<sup>2</sup>. In einem wichtigen Punkt wurde jedoch keine Veränderung bewirkt: in der Praxis, den Opern Libretti zugrunde zu legen, die zuvor in Italien vertont worden waren und die man unter Berücksichtigung der Londoner Verhältnisse bearbeitete<sup>3</sup>.

Reinhard Strohm hat bereits darauf hingewiesen, daß ein Vergleich zwischen Vorlage und Bearbeitung Aufschluß über Händels Verhältnis zur Gattung und sein musikalisches und dramaturgisches Denken gibt<sup>4</sup>. Obwohl die Bearbeitungstechniken äußerst vielfältig waren und aus ganz unterschiedlichen Intentionen erfolgten, wird ein zentrales Cha-



rakteristikum deutlich: das radikale Zusammenstreichen vor allem des Rezitativtextes auf das unerläßliche Minimum, das zum groben Nachvollziehen der Handlung nötig war. Dieses Verfahren – wie in der Forschung üblich<sup>5</sup> – pauschal als "Streichen überflüssiger Szenen" oder "Straffen" zu bezeichnen, ist nicht nur irreführend, weil häufig für das Verständnis der Handlung zentrale Passagen eliminiert und Arientexte ohne Rücksicht auf den dramatischen Zusammenhang ausgetauscht wurden, sondern impliziert zugleich ein Werturteil, das sich im Kontext der Gattung als äußerst problematisch erweist. Als Händel in London seine Karriere begann, hatte sich in Italien operngeschichtlich eine Entwicklung vollzogen, die einen radikalen Bruch mit der Tradition bedeutete. Die Arkadier orientierten sich bei der Konzeption ihrer Libretti dramaturgisch und inhaltlich an der tragédie classique. Der Dichtung wurde ein sehr hoher Stellenwert zugesprochen; Aufgabe der Musik war es, der Poesie zu besonderer Wirkung zu verhelfen. Rezitativ- und Arientext standen inhaltlich und formal in engem Bezug, insofern das aus dem Mono- oder Dialog entfaltete dramatische Potential sich in der Arie gleichsam entlud. Durch Reduktion des Textes auf manchmal weniger als die Hälfte, wie dies in London die Regel war, wurde mithin nicht nur der dramatische Gehalt verfälscht, sondern vor allem die Proportion von Rezitativ und Arie zerstört. Die nunmehr isolierten Arien folgten zu dicht aufeinander, ein Ergebnis, aus dem Händel auf spezifische Weise musikdramaturgischen Gewinn zog, das die Ästhetik der *Seria* jedoch auf erhebliche Weise modifizierte und der Gattung jenen poetischen Rang nahm, den sie sich in ihrer jüngsten Geschichte gerade erst erworben hatte.

Obwohl Händels *opere serie* keine lineare Entwicklung aufweisen<sup>6</sup>, läßt sich dennoch innerhalb seines 30 Jahre währenden Londoner Operschaffens als Grundtendenz eine zunehmende Entfernung vom zeitgenössischen italienischen Gattungsideal erkennen. Während Hayms Bearbeitung des "Giulio Cesare"-Librettos Giacomo Francesco Bussanis<sup>7</sup> durch das Entfernen komischer Elemente, durch das Streichen von Nebenhandlungen<sup>8</sup> und durch die Reduzierung der Anzahl der Arien der Tendenz zur dramatischen Konzentration entspricht, wie sie auch für die italienischen Revisionen älterer venezianischer Libretti charakteristisch ist, eliminierten Hayms Neufassung von Salvis "Rodelinda" sowie die anonyme Bearbeitung von Metastasios "Alessandro nell'Indie" zu "Poro" auch essentielle Elemente der Handlung und führten so zu einem empfindlichen Verlust an dramatischer Substanz. Mit "Orlando", Händels letzter für die Academy geschriebenen Oper, und den an Covent Garden aufgeführten "Ariodante" und "Alcina" wurde jene – in Italien im 18. Jahrhundert unübliche – Opernform herausgebildet, bei der in den Original-Libretti nicht vorkommende szenische Effekte wie die Zaubereien Zoroastros in "Orlando", die Pastoralzene in "Ariodante" oder die Begegnung Obertos mit den Löwen in "Alcina" einen hohen Stellenwert einnehmen. Allen Bearbeitungen gemeinsam ist das Bestreben, die weitschweifige Poesie der *Settecento*-Libretti in "Klartext" umzuformen und durch Umstellen von Arien dramatische Situationen pointiert über die Nummern zur Wirkung kommen zu lassen, ein Verfahren, mit dem sich die Bearbeiter über die Ästhetik der italienischen *opera seria* der Zeit hinwegsetzten. In Händels Londoner Opern kommt es mithin zu einer extremen Verschiebung der Proportion von Drama und Musik als Trägerin isolierter Affekte, und hierin scheint der Schlüssel für das Verständnis der Werke zu liegen.

Nicht alle Entscheidungen, bei denen aus musikalischen Gründen Arien substituiert wurden, sind als glücklich zu bezeichnen. Es sei hier auf ein Beispiel aus "Alcina" hingewiesen, auf den Austausch von Bradamantes Arie "Si: son quella" (II, 2) aus dem Vorlage-Libretto Fanziglias<sup>9</sup> durch die Rache-Arie "Vorre vendicarmi", die im dramatischen Kontext völlig unpassend ist. Es gibt jedoch eine Reihe von Bearbeitungen, an denen sich verdeutlichen läßt, welche gattungsgeschichtlich besondere Lösung Händel in



Anbetracht der Londoner Verhältnisse traf, indem er den Verlust an dramatischer Substanz auf der Textebene partiell dadurch kompensierte, daß er - etwa über Ariengruppen - dramatische Situationen mit musikalischen Mitteln zu pointieren vermochte, bei dem ihm das schnelle Aufeinanderfolgen der Arien geradezu entgegenkam. Entgegen kam ihm weiterhin, daß er in London an einem Kompositionsstil festhielt, als dessen Repräsentanten Bononcini, Gasparini und Scarlatti zu gelten haben und mit dem er während seines Italienaufenthaltes 1706-1710 vertraut wurde<sup>10</sup>. Dieser um 1700 verbreitete Opernstil war jedoch in Italien bereits um 1720 passé, wo sich in Verbindung mit der neuen Librettistik eine Kompositionsweise entwickelte, die auf versgerechte Vertonung und absolute Textverständlichkeit zielte. Im Zentrum stand mithin die Gesangsstimme, die von den Instrumenten sparsam - in der Regel stimmverdoppelnd oder akkordisch - begleitet wurde. Händel hingegen dachte instrumental; seinen Arienvertonungen liegen rhythmisch fixierte Formen, zumeist Tanztypen, häufig auch das Siciliano zugrunde; der Generalbaß ist der Gesangsstimme noch gleichberechtigt zugeordnet; die Orchesterstimmen stehen nicht in so enger Abhängigkeit zur Gesangsstimme, wie das in der italienischen opera seria seit den zwanziger Jahren der Fall ist und werden häufig als eigenständige Ausdrucksträger eingesetzt. Die Vorteile, die Händels retrospektive Kompositionsweise unter den Londoner Gegebenheiten bot, liegen auf der Hand: Indem er mit musikalischen Topoi arbeitete, die stets mit bestimmten dramatischen Momenten in Verbindung gebracht wurden - Siciliano und Sarabande als Ausdruck von Trauer und Hoffnungslosigkeit, Schmerz und Sehnsucht, Menuett zur Darstellung von Liebesaffekten, Gigue als Ausdruck heiterer Empfindungen - war seine Musik von vornherein beredt. Erst durch Händels oft subtilen Umgang mit diesen Topoi und erst in Verbindung mit einer spezifischen Gruppierung der Arien, wie sie in der Regel von den Bearbeitern vorgenommen wurde, war es jedoch möglich, daß der Handlung zugrunde liegende dramatische Konflikte oder besser: Affektkonstellationen sich herauskristallisieren konnten. Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht: Am Ende des II. Aktes von "Alcina", die die bekannte Liebesepisode des Ritters Ruggiero im Zauberreich Alcinas aus Ariostos "Orlando furioso" (6. und 7. Gesang) zum Inhalt hat, ist der Höhepunkt der dramatischen Entwicklung erreicht: Ruggiero hat sich endgültig von der Zauberin getrennt, die vergeblich ihre "larve" und "spettri" zu Hilfe ruft, mit deren Unterstützung sie den Geliebten zurückzugewinnen trachtet. Im Vorlage-Libretto Fanziglias wie bei Händel schließt der Akt mit einem Recitativo accompagnato und einer Arie Alcinas ("Ombre pallide")<sup>11</sup>. Den Abschied Ruggieros und die Reaktion Alcinas gestaltet Händel nun auf ganz eigentümliche, von der Vorlage abweichenden Weise. Der Bearbeiter hat die bei Fanziglia ebenso sinnvoll - nur eben anders<sup>12</sup> - plazierte Arie "Verdi prati" der Anrufungsszene vorgeschaltet mit dem Effekt, daß der wehmütige Abschied Ruggieros und das düstere Handeln Alcinas in nuce und vor allem - darauf kam es in London an - musikalisch vergegenwärtigt werden; das Umstellen der Arie war dazu nur Voraussetzung. Entscheidend für die dramaturgische Intention ist, wie Händel beide Arien ("Verdi prati" und "Ombre pallide") vertont hat, wie er gerade dadurch, daß er musikalische Topoi und den älteren konzertierenden Stil beibehält, die fragliche Wirkung erzeugt.

"Verdi prati" ist eine der bei Händel sehr häufig vorkommenden Sarabanden-Arien, die nahezu ausschließlich zur Darstellung schmerzhafter Empfindungen eingesetzt werden. Die italienischen Opernkomponisten und mit ihnen Händel haben die einstige Tanzform rhythmisch, im Zuordnen von Nebenstimmen und auch formal so weitgehend variiert, daß als Charakteristika nurmehr die Betonung der zweiten Zählzeit und das langsame Tempo zu nennen sind<sup>13</sup>. Das Einzigartige der Arie "Verdi prati" besteht darin, daß hier die Sarabanden-Arie auf den ursprünglichen Typus gleichsam rückstilisiert wird. Als Form



liegt nicht - wie bei Händel-Arien dieser Dimension üblich - die Da capo-, sondern eine Rondoanlage (a-b-a-c-a) zugrunde. Die strenge Periodik und die geforderte Wiederholung des ersten Abschnitts - auch dies äußerst ungewöhnlich in Arienkompositionen dieser Zeit - assoziieren den Tanzcharakter der Sarabande, ein Eindruck, der noch dadurch bestärkt wird, daß Händel die Arie im bei ihm sehr selten vorkommenden 3/2-Takt notiert. Stilisierende Faktoren sind weiterhin die altertümliche Faktur des Satzes Note gegen Note sowie der einheitliche Duktus, der nur zweimal in den Episodenteilen harmonisch durch Modulationen nach fis- und cis-Moll durchbrochen wird, und zwar in eindrucksvoller Weise gerade dort, wo textlich auf den Zerfall des Zauberreiches angesprochen wird. Es wurde irrtümlich behauptet, vermutlich angeregt durch die Initiale "verdi prati", daß die Arie eine Pastoral-Arie sei<sup>14</sup>. Genau das Gegenteil ist richtig: Indem Händel hier den Typus der Sarabanden-Arie in der genannten Weise auf ihren Ursprung zurückführt, stilisiert er den von ihr vermittelten Affekt der Trauer zum tiefsten Ausdruck von Ruggieros Wehmut angesichts der bevorstehenden Zerstörung von Alcinas Reich. Der Gehalt dieser Arie war von jedem rezipierbar, der mit den musikalischen Konventionen der italienischen Oper vertraut war, auch wenn er den Text nicht verstand.

Die Vertonung von Alcina Arie "Ombre pallide" vermittelt den dramatischen Gehalt musikalisch auf andere, nicht weniger plastische Weise. Sie ist nicht an Tanzcharakteren, sondern am Modell des strengen Satzes orientiert, das hier ganz spezifisch "dramatisiert" erscheint: Zum einen durch die Heraushebung der Gesangsstimme, die dem instrumentalen Gefüge teils kontrapunktisch, teils in freier Deklamation gegenübertritt, zum anderen durch die inhaltlichen Konnotationen des Satzes insgesamt, dessen engstufig chromatische Sechzehntelbewegung ebenso "Mahlerey" - die "bleichen Schatten" - wie "Ausdruck der Empfindung" - Alcinas innere Erregung - sind. Die Art und Weise, wie Händel hier am Ende des II. Aktes der Oper "Alcina" die dramatische Situation musikalisch exponiert, ist kein Einzelfall. In seinen Londoner Opern lassen sich zahlreiche vergleichbare Beispiele finden. Verwiesen sei hier nur noch auf die Szene aus dem I. Akt von "Rodelinda", in der die Protagonistin am Grabmal ihres vermeintlich verstorbenen Gatten den Verlust Bertaridos beklagt (Arie "Ombre, piante"). Die Trauerrede wird von Bertarido, der sich nicht zu erkennen geben darf, aus einem Versteck beobachtet. Man erfährt nichts über die Umstände dieses Zusammentreffens, da die entscheidenden Rezitative aus dem Vorlagelibretto Antonio Salvis<sup>15</sup> gestrichen oder bis zur Unkenntlichkeit verkürzt wurden. Händel konzentriert sich statt dessen auf die affektive Situation, schaltet Rodelindas Arie "Ombre, piante" eine neue Arie - Bertaridos "Dove son io" - vor und unterstreicht somit bereits in diesem frühen Stadium jene besondere, dramatisch konstitutive Bedeutung des Liebesverhältnisses der Gatten.

Es versteht sich von selbst, daß mit musikalischen Mitteln der Verlust auf der Textebene nicht vollständig ausgeglichen werden konnte. Händels Musik vermag keine Ungereimtheiten aufzuwiegen wie z.B. in "Ariodante", wenn im III. Akt auf eine Szene aus dem I. des Vorlagelibrettos Salvis<sup>16</sup> angespielt wird, die in London gestrichen wurde. Die Opern "Poro" und "Rodelinda" bleiben auch durch Händels Komposition um die historische Verankerung der Liebesintrige reduziert. Händel gestaltete die Opern primär als Zusammenspiel seelischer Vorgänge, bei denen die Umstände, die sie hervorbrachten, eher im Hintergrund blieben.

So gewiß damit in der konkreten dramatischen Situation eine Vertiefung und Individualisierung des Affekts erreicht wird, so fraglich erscheint es gleichwohl, die Personen des Textes als "Typen", in der Vertonung jedoch als "Charaktere" zu bezeichnen<sup>17</sup>.



Durch den Rekurs auf vorgegebene musikalische Modelle bleibt der Affekt auch und gerade als intensivierter statisch fixiert. Das Personenprofil entsteht nach wie vor aus der Addition der in der Nummer entfalteten Einzelaffekte, die freilich in ihrer Gesamtheit bei Händel konturierter und kontrastreicher sein mögen als bei anderen zeitgenössischen Seria-Komponisten. Im Unterschied zu den in ihrer Zeit nicht minder bedeutenden Opern etwa Porporas, Vincis oder Hasses teilt sich Händels Musik nicht mittelbar, nämlich in der Bindung an das Wort, sondern ganz unmittelbar mit. Diese Distanz zur metastasianischen Ästhetik mag einer der Gründe dafür sein, daß Händels Opern - anders als die nicht minder bedeutenden, aber ihrer Epoche stärker verpflichteten eines Hasse, Galuppi oder Jommelli - im 20. Jahrhundert eine Renaissance erleben konnten und - nimmt man die Zahl der Aufführungen zum Maßstab - von ihrer Wirkung auch heute nichts eingebüßt zu haben scheinen.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. dazu Sesto Fassini, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Turin 1914, S. 1-23; vgl. auch Lowell Edwin Lindgren, *A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and his Brother Antonio Maria Bononcini*, Ph. D. Harvard, 1972, S. 165-175 und S. 227-246.
- 2) Schon für die erste Spielzeit wurde Margherita Durastanti verpflichtet; der Kastrat Francesco Bernardi (detto il Senesino) trat erstmals in der zweiten Spielzeit, in Bononcinis "L'Astarto" (Nov. 1720), auf; 1722/23 und 1726 stießen Francesca Cuzzoni bzw. Faustina Bordoni zum Ensemble.
- 3) Die einzige Londoner Oper Händels, die nicht auf einem Vorlagelibretto basiert, ist "Rinaldo".
- 4) Vgl. Reinhard Strohm, *Händels Londoner Operntexte*, in: Kgr.-Ber. Berlin 1974, Kassel etc. 1980, S. 305ff.; vgl. auch ders., *Händel und seine italienischen Operntexte*, in: *Händel-Jb.* 1975/76, Leipzig 1977, S. 101-159.
- 5) Vgl. z.B. Winton Dean, *Händels kompositorische Entwicklung in den Opern der Jahre 1724/25*, in: *Händel-Jb.* 1982, Leipzig 1982, S. 23-34; vgl. auch die Kommentare zu "Radamisto", "Giulio Cesare", "Siroe" und "Tolomeo" im *Händel-Handbuch*, Bd. 1, zusammengestellt von Siegfried Flesch und Bernd Baselt, Kassel etc. 1978.
- 6) Vgl. Strohm, *Händel und seine Londoner Operntexte*, a.a.O., S. 104.
- 7) GIULIO CESARE IN EGITTO / DRAMA PER MUSICA / Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore / L'ANNO M.DC.LXXVII. / DEL BUSSANO / ... / IN VENETIA, M.DC.LXXVII. / Per Francesco Nicolini.
- 8) Es handelt sich hierbei um Nebenhandlungen, die mit dem Hauptkonflikt nicht in Beziehung stehen.
- 9) L'ISOLA D'ALCINA / DRAMA / Da rappresentarsi in Roma nella Sala de' Signori Capranica il Carnovale dell'Anno 1728. / ... / IN FIRENZE, per Michele Nestenus.
- 10) Vgl. Reinhard Strohm, *Francesco Gasparini, le sue opere tarde e Georg Friedrich Händel*, in: *Comune di Camaiore, Francesco Gasparini (1661-1727), Atti del primo convegno internazionale (Camaiore, 19.9.-1.10.1978)* (= *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 6), Florenz 1981, S. 60-71, S. 75 und S. 83.



- 11) Nachdem Alcina wütend den Zauberstab weggeworfen und sich von der Bühne entfernt hat, erscheinen die Geister und formieren sich zum Tanz.
- 12) In Fanziglias Libretto steht diese Arie, die hier Alcinas Gegenspielerin, Bradamante, singt, am Ende des I. Aktes und verleiht Bradamantes Überzeugung Ausdruck, daß Alcinas Reich bald zerstört sein werde.
- 13) Vgl. dazu Karin Telle, Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels (= Beiträge zur Musikforschung 3), München etc. 1977, S. 22.
- 14) Telle, a.a.O., S. 18.
- 15) RODELINDA / REGINA DE' / LANGOBARDI / DRAMMA PER MUSICA / RAPPRESENTATO / NELLA VILLA / DI / PRATOLINO. / IN FIRENZE / Nella stamperia di Anton Maria Albizzini, 1710.
- 16) GINEVRA / PRINCIPESSA / DI SCOZIA / DRAMMA PER MUSICA / RAPPRESENTATO / NELLA VILLA / DI / PRATOLINO. / In Firenze M.DC.VIII. / Nella Stamperia di S.A.R. Per Anton Maria Albizzini.
- 17) Vgl. z.B. Winton Dean, Handel and the Opera seria, Berkeley etc. 1969, S. 57-61.